

Sebastian Preuss

Viel zu sehen, aber kein Boom:

ation and similar papers at core.ac.uk

brought

provided by Institutional Repository of the Ibero-

und ihre Rezeption in Deutschland

Lygia Clark und Hélio Oiticica waren für viele Besucher der “Documenta 10” eine Offenbarung. Lateinamerikakenner wussten zwar sehr wohl um die Bedeutung des Neokonkretismus und der “Tropicália”-Bewegung im Rio de Janeiro der 1960er und frühen 70er Jahre; und in der angelsächsischen Welt hatte es – nicht zuletzt dank des britischen Kurators Guy Brett – immer wieder Ausstellungen über diese fruchtbare Epoche der brasilianischen Moderne gegeben. Aber in Deutschland war in diesem Ausmaß bislang nicht zu erleben gewesen, wie etwa die 1988 verstorbene Lygia Clark von der Skulptur zur experimentellen Körpererfahrung gelangte. Nun endlich, 1997, konnte man in Kassel einige ihrer Körperhüllen sehen, mit denen die Kunst dem Menschen zu einer neuen Interaktion verhelfen sollte; zudem vertieften Fotos und Filmdokumente die Erinnerung an Clark. Auch für Oiticica, der 1980 starb und dessen Schaffen in Brasilien bis heute nachwirkt, inszenierte Catherine David, die Leiterin der zehnten “Documenta”, einen Auftritt, der sich einprägte. Sein Werk dominierte das ganze Erdgeschoss des alten Hauptbahnhofs, den sich die Weltkunstausstellung erobert hatte. Auf Ständern hingen zahlreiche der farbigen “Parangolé”-Umhänge aus den *Sixties*, die ihre Träger bei Straßenfestivals und theatralischen Performances in lebende Skulpturen verwandelten. Und auf niedrigen Tischen und Podesten standen die “Bolides”, Gläser und andere Behälter mit Materialien, die Oiticica als Energiezentren für Geist und Körper konserviert hatte. Modelle von Installationen und dokumentarische Fotos ergänzten die Erinnerung an diesen herausragenden Künstler. Als “brasilianischen Beuys” bezeichnete ihn Eduard Beaucamp, der Kunstkritiker der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* in seiner Besprechung der “Documenta”. Der zu der Zeit 45-jährige Tunga komplettierte den Auftritt Brasiliens. Er installierte im Kulturbahnhof die Requisiten für eine Performance, die um einen riesigen Strohhut und die Nachbildungen menschlicher Körperteile kreiste. “Der Hut ist für mich wie ein Tempel, ein heiliger Ort, wie zum Beispiel Delphi mit seinem Orakel und seinen Wahrsagerinnen”, sagte Tunga in einem Interview und verwahrte sich dagegen, aus dem Auftritt der drei Brasilianer vorschnell Schlüsse über das Wesen der Kunst in seinem Land zu ziehen: “Es wird

nicht zur Kenntnis genommen, dass ich keine solche Identität brauche. Identität ist ein Problem Europas" (Tunga 1997).

Künstler haben mit nationalen Einordnungen meist nicht viel im Sinn, aber für die Rezeption der brasilianischen Kunst in Deutschland war die "Documenta 10" ein Meilenstein. Denn sie führte mit den drei klug ausgewählten Künstlern eindrücklich vor, was Catherine David generell für die Gegenwartskunst konstatierte: wie viel diese bis heute den radikalen Aufbruchsstimmungen der 60er Jahre verdankt. Mit großer Selbstverständlichkeit reihte sich Brasilien auf dieser prominentesten Bühne der Gegenwartskunst in die internationalen Szenen Europas und Nordamerikas ein. Sie erschien in keiner Weise als provinziell oder epigonal, sondern als ein ganz eigener Beitrag zur westlichen Spätmoderne. Einen ersten Ansatz dafür hatte es schon auf der neunten, vom Belgier Jan Hoet konzipierten "Documenta" im Jahr 1992 gegeben. Hoet war ebenfalls durch Lateinamerika gereist und hatte zum ersten Mal eine Gruppe von Brasilianern nach Kassel geladen: Waltercio Caldas, Jac Leirner, Cildo Meireles und José Resende – alle vier mit skulpturalen, den Raum auslotenden Installationen: ein charakteristisches Schaufenster auf eine seit den 50er Jahren prägende Entwicklung in Rio und São Paulo. Zuvor hatte Brasilien, ja überhaupt Südamerika kaum eine Rolle auf der "Documenta" gespielt. Zur zweiten Ausgabe 1955 hatte Gründungsdirektor Arnold Bode die abstrakte Malerin und Grafikerin Fayga Ostrower eingeladen, 1968 zur "Documenta 4" den Bildhauer Sérgio Camargo, der damals im Pariser Exil lebte, sowie den in Deutschland ansässigen Almir Mavignier. Ansonsten kam das riesige, sich schnell zum wichtigen Industriestandort entwickelnde Land in Kassel nicht vor – und dies, während die Bundesrepublik regelmäßig alle zwei Jahre mit viel Geld und Aufwand deutsche Künstler auf der Biennale in São Paulo präsentierte. Brasilien war ein wichtiger Handelspartner, viele Deutsche und Deutschstämmige leben in dem Land; darum wollte man dort auch kulturelle Präsenz zeigen. In der Gegenrichtung, in den westdeutschen Museen sowie im Kunsthandel, war man weit weniger wissbegierig. Die DDR, die erst seit dem Grundlagenvertrag von 1972 die "Hallstein-Doktrin" der Bundesrepublik überwinden und diplomatische Beziehungen zu den westlichen Ländern knüpfen konnte, beteiligte sich seit 1977 zwar an der Biennale in São Paulo; zur nennenswerten Präsenz brasilianischer Gegenwartskunst in Ostdeutschland kam es aber nicht. Der wichtigste, ja oft der einzige Ort in Europa, wo man sich über das Kunstgeschehen in Brasilien informieren konnte, blieb die Biennale in Venedig, wo Brasilien seit 1952 einen Pavillon in den Giardini unterhält.

Nach dem Ende der Militärdiktatur 1985 öffnete sich die brasilianische Kunstszene zunehmend zum internationalen Betrieb. Dieser gewann an Professionalität, neue Galerien und Privatsammlungen entstanden, Kuratoren und Mu-

seen intensivierten den Kontakt ins Ausland. Im Gegenzug wuchs in Europa das Interesse an Lateinamerika. Warum genau es seit den frühen 90er Jahren zu einer zunehmenden Präsenz brasilianischer Kunst in Deutschland kam, ist im Einzelnen nicht mehr nachzuvollziehen. Gewiss trafen verschiedene Faktoren zusammen: Der Kunstbetrieb boomte und brachte ständig neue Großausstellungen und Festivals hervor; und immer mehr Europäer reisten als Touristen nach Brasilien. Zugleich unternahm die brasilianische Regierung Anstrengungen des Kulturaustauschs. 1992 unterstützte man mit Leihgaben aus vielen Museen die Junifestwochen in Zürich. Sieben Ausstellungen und zahlreiche andere Veranstaltungen kreisten um die Kultur Brasiliens. Das Panorama reichte von der Volkskunst des Nordostens über den afrobrasilianischen Einfluss bis zu den Indianern in Amazonien; berücksichtigt wurde aber auch der zeitgenössische Film und die Fotografie. Im Mittelpunkt stand "Bilderwelt Brasilien" – eine große Schau im Kunsthaus, die einen Bogen von der Entdeckung des Landes bis in die Gegenwart spannte. Erstmals war dadurch in Europa ein Überblick über die brasilianische Moderne zu sehen: die 20er Jahre mit Anita Malfatti, Emiliano di Cavalcanti oder Tarsila do Amaral; die 60er Jahre mit den Konkreten und Neokonkreten (Camargo, Castro, Clark, Oiticica, Weissmann, Valentim); schließlich acht Zeitgenossen der mittleren Generation: Emanuel Araújo, Antonio Dias, Frans Krajcberg oder Glauco Rodrigues. Das dicke, materialreiche Katalogbuch zu allen Ausstellungen (Magnaguagno 1992) ist die erste deutschsprachige Publikation, die Brasiliens Kunstgeschichte ausführlich darstellt: bis heute ein wertvolles Nachschlagewerk.

Zur gleichen Zeit, im Juni 1992, fand in Rio de Janeiro die UN-Konferenz "Umwelt und Entwicklung" statt. Aus diesem Anlass organisierten Alfons Hug und Nikolaus Nessler das Kunstprojekt "Arte Amazonas". Mit 34 Künstlern aus Brasilien (z.B. Tunga, Miguel Rio Branco, Mario Cravo Neto) und anderen Ländern (Marina Abramovič, Mark Dion, Antony Gormley) reisten sie zu gemeinsamen Arbeitsaufenthalten nach Belém, Manaus und Porto Velho. Was dort im Regenwaldgebiet entstand und ausgestellt wurde, war 1993 auch in der Staatlichen Kunsthalle in Berlin und im Aachener Ludwig-Forum zu sehen (Hermanns / Ruckhaberle 1993). Alle Werke kreisten um die Ausbeutung der Natur, um Zerstörung und Überleben am Amazonas, um die Artenvielfalt des Dschungels. So reagierte Waltercio Caldas mit 200 hölzernen Nullen auf die unendliche Weite des Amazonasgebiets, und Frans Krajcberg zeigte seine verkohlten Baumskulpturen als Mahnmale für die katastrophalen Brandrodungen. Im selben Jahr widmete der Nürnberger Verlag "Das Andere" diesem Kunst-Kämpfer für den Regenwald einen Sammelband, in dem u.a. Texte von Paulo Herkenhoff

und Pierre Restany enthalten sind (Krajcberg 1993). Die ganze Moderne Lateinamerikas war in diesem Jahr das Thema einer großen Kölner Epochen Schau, die gemeinsam mit dem MoMA in New York konzipiert worden war (Scheps 1993). Brasilien als größtes und kulturell vielfältigstes Land nahm darin mit 21 Künstlern eine herausragende Stellung ein. Wie ein Jahr zuvor in Zürich konnte nun auch das rheinische Publikum einen zumindest schlaglichtartigen Eindruck von der Entwicklung der brasilianischen Kunst des 20. Jahrhunderts gewinnen. Die jüngsten Teilnehmer waren Tunga (Jahrgang 1952), Daniel Senise (1955), sowie Jac Leirner, Frida Baranek und Leda Catunda (alle Jahrgang 1961).

1994 war Brasilien Schwerpunktland auf der Buchmesse in Frankfurt: ein prestigeträchtiger Auftritt, den man sich einiges kosten ließ. Das Motto lautete "Begegnung der Kulturen". Große Aufmerksamkeit in der Presse war der Lohn. "Ramba samba in allen Blättern, auf allen Kanälen und in der Halle 1", schrieb die Wochenzeitung *Die Zeit* und ätzte über den brasilianischen Pavillon auf der Messe: "3000 Quadratmeter und nichts drin, große Bar, kleine Bücherwühltsche, ein paar Hochglanzphotos, Fußballer, Rennfahrer, Palmen, Affen, Krokodile u.a. Dazu, erläuternd an der Wand, sextouristische Schleckereien" (*Die Zeit* 1994). Zu den vielfältigen Aktivitäten gehörte aber auch eine ganze Parade von Ausstellungen, begleitet von der in São Paulo produzierten Katalogreihe "Brasiliana de Frankfurt". Dabei ging es um Volkskunst, um naive Malerei, um den epochalen Landschaftsgestalter Burle Marx oder um die afrobrasilianischen Aspekte in der Gegenwartskunst. Die Schirn Kunsthalle in Frankfurt erinnerte an die Brasilien-Reise von Martius (1817-20), und Peter Weiermair zeigte im Frankfurter Kunstverein die sinnlich-symbolbeladenen Aktfotografien von Mario Cravo Neto aus Bahia. Im Katalog schwärmte der Kunstvereinsdirektor von der "Schönheit archaischer Kreatürlichkeit" dieser Schwarzweißbilder (Weiermair 1994).

Fast jedes Jahr konnte man in den 90er Jahren eine ambitionierte Schau mit Künstlern aus Brasilien erleben. Ein besonders engagierter Mittler war Alfons Hug, als Mitarbeiter und Direktor von Goethe-Instituten seit vielen Jahren in Südamerika tätig und wie kein zweiter Deutscher mit den Kunstszene dort vertraut. Während eines Zwischenspiels als Chefkurator im Berliner "Haus der Kulturen der Welt" holte er mehrfach brasilianische Künstler in die deutsche Hauptstadt: so 1995 in einer Auswahl von Werken der Biennalen von Havanna und São Paulo; oder 1997 in der bemerkenswerten Ausstellung "Die anderen Modernen", eine Reaktion auf die Riesenschau "Die Epoche der Moderne", die im Martin-Gropius-Bau ein weiteres Mal den europäischen und nordamerikanischen Kanon des 20. Jahrhunderts weiterschrieb. Dem setzte Hug zeitgenössische Künstler aus

Südamerika, Afrika und Asien entgegen, um zu zeigen, dass "auch der 'Rest der Welt' ein 20. Jahrhundert besitzt und den internationalen Kunstdiskurs bereichern kann" (Hug 1997). Aus Brasilien waren Marcus Coelho Benjamim, Shirley Paes Leme, Marepe, Ernesto Neto, Mario Cravo Neto und Rosângela Rennó dabei. Ein Jahr später vertiefte das "Haus der Kulturen der Welt" diesen Schwerpunkt. "Der brasilianische Blick" hieß das Gastspiel der Sammlung Chateaubriand aus Rio, die ausführlich wie noch nie in Deutschland einen Eindruck von der Vitalität und Vielfalt der dortigen Kunstszene gab und anschließend nach Aachen und Heidenheim wanderte. In sechs Kapiteln hatte die Kuratorin Denise Mattar 37 Künstler ausgewählt, fast durchweg mit Werken aus den 90er Jahren. Das Spektrum der Generationen reichte von José Resende, Jahrgang 1945, bis zur 1973 geborenen Janaína Tschäpe. In ihrem Katalog-Essay (Gerner / Vogel 1998) verwies Mattar auf Oiticicas Diktum von 1961, in dem er die "Ära vom Ende des Bildes" einläutete und von der Malerei forderte, dass sie in den Raum ausgreifen müsse. In diesem Sinn stellte sich die brasilianische Kunst in der Ausstellung, obgleich auch Malerei vertreten war, vor allem mit Objekt- und Materialassemblagen, mit Skulpturen und raumauslotenden Installationen dar. Cildo Meireles, Tunga, Beatriz Milhazes, Vik Muniz, Adriana Varejão: fast alle der heute international erfolgreichen Künstler des Landes waren zu sehen – und mit Cristina Canale, Carla Guagliardi und Alex Flemming auch drei in Berlin ansässige Brasilianer.

"Auf der Suche nach Identität" nannte Peter Weiermair seine Ausstellung mit acht jüngeren Künstlern aus Brasilien, die er für Salzburg und Bologna konzipierte und auch in der kleinen, aber umtriebigen Blickle-Stiftung in Kraichtal bei Karlsruhe zeigte. Nach seinem Befund dominiert in der brasilianischen Kunst das Objekthafte, die "sinnliche Beziehung des Objekts zum Betrachter", sowie das Ausgreifen in den Raum. Mit Werken von Carmen Alves, Cabelo, Rochelle Costi, José Damasceno, Fernanda Gomes, Ernesto Neto, Edgard de Souza und Ana Maria Tavares machte das die Ausstellung anschaulich. In ihrem Katalogbeitrag verwahrte sich Lisette Lagnado aber gegen so etwas wie eine brasilianische Identität in der Kunst. Nur noch der einzelne Künstler zähle, eine nationale oder eine lateinamerikanische "Schublade" sei nicht mehr zeitgemäß (Weiermair 2000).

Offen für Brasilien war für einige Jahre auch der renommierte Kölner Kunstverein, der unter seinem Leiter Udo Kittelmann (1994-2002) als einer der spannendsten, innovativsten Kunstorte in Deutschland galt. Kittelmann, 2008 zum Direktor der Berliner Nationalgalerie aufgestiegen, bereiste damals Brasilien und überraschte das rheinische Publikum mit Cildo Meireles, Ernesto Neto und einigen Dia-Musik-Installationen ("Quasi-Cinemas") von Hélio Oiticica

(Basualdo 2001). Gerade für Neto, dessen körperlich-surreale Stoffgebilde 2000 in Europa noch völlig unbekannt waren, bedeutete der Kölner Auftritt den Beginn einer lebhaften Rezeption in Deutschland.

Aber auch abseits der großen Kunstzentren organisierten deutsche Kuratoren in diesen Jahren Ausstellungen brasilianischer Gegenwartskunst. Auf dem internationalen Festival "Configura" in Erfurt wollten die Leiter Peter Möller und Detlef Pilz 1995 die "Hegemonie der westlichen Welt aufbrechen" (Configura-Projekt 1993/1995). Neben Ägypten, China, Griechenland, Indien, Mexiko, Nigeria, Russland und den USA war Brasilien mit 11 Künstlern besonders gut vertreten – darunter Antonio Dias, der hierzulande leider kaum bekannte Antonio Manuel mit einer Installation aus 900 Kohlestücken, Alex Flemming und Lygia Pape. Gruppenausstellungen mit brasilianischer Kunst gab es auch in Leverkusen, Stuttgart und Hannover (1989), in Ludwigshafen (1999), Siegburg (2002) und Koblenz (2005). Einen lehrreichen Blick zurück auf den *Modernismo* der 20er und 30er Jahre erlaubte 2004 die Botschaft in ihrem neuen Domizil in Berlin (Fundação Armando Alvares Penteado 2004). Das *Museu de Arte Brasileira*, betrieben von der *Fundação Armando Alvares Penteado*, hatte Meisterwerke von Anita Malfatti, Alfredo Volpi, Cícero Dias, Flávio de Carvalho, Lasar Segall und anderen Protagonisten dieser ersten Avantgarde des Landes auf die Reise geschickt. "Zu sehen ist eine Kunst, die dem europäischen Auge vertraut und fremd zugleich erscheint", schrieb ich in der *Berliner Zeitung* und empfahl die Ausstellung als "unbedingt sehenswert" (Preuss 2004).

Wie kein anderes Land nutzte Brasilien 2006 die Fußballweltmeisterschaft, um sich während dieser Wochen in Deutschland auch kulturell zu präsentieren. Kulturminister und Sängerlegende Gilberto Gil und Fußballmythos Pelé eröffneten persönlich das reichhaltige Programm "Copa da Cultura" im Berliner "Haus der Kulturen der Welt". Musik, Tanz, Kunst, Literatur, Film und intellektuelles Leben – alle Aspekte waren mit prominent besetzten Veranstaltungen abgedeckt. Zwischendurch konnte man beim *Public Viewing* die Fußballspiele auf der Großleinwand verfolgen. Als Hauptereignis in der bildenden Kunst konnte die von Carlos Basualdo vorzüglich erarbeitete Ausstellung über die "Tropicália"-Bewegung in Rio zwischen 1967 und 1972 für Berlin gewonnen werden (Basualdo 2005). Wieder einmal war Hélio Oiticica eine Hauptfigur. Daneben waren, koordiniert von Tereza de Arruda, an verschiedenen Orten in der Stadt brasilianische Künstler zu sehen.

Ein Jahr später fand in Kassel wieder die "Documenta" statt. Roger Buegel, ihr Leiter, räumte brasilianischen Künstlern prominente Orte ein. Iole de Freitas und Ricardo Basbaum installierten große begehbare Raumsulpturen; Mauricio

Dias & Walter Riedweg, Künstlerduo aus Rio, erregten Aufsehen mit einer Videoprojektion über den Favela-Funk, raffiniert verbunden mit Hinweisen auf Hans Staden, den aus der Nähe von Kassel stammenden Brasilien-Landsknecht und Buchautor aus dem 16. Jahrhundert. Eine Entdeckung für viele waren auch die subtilen, konstruktiven Zeichnungen der 1988 gestorbenen Mira Schendel.

Doch so positiv, wie es angesichts all dieser Aktivitäten scheinen mag, ist die Bilanz nicht. Die Welle der Präsenz ist deutlich abgeflaut. Das beobachtet auch die in Berlin ansässige Kuratorin Tereza de Arruda, eine höchst aktive Brückenbauerin zwischen ihrem Heimatland Brasilien und dem Rest der Welt. Eine rasende Nachfrage wie etwa im Fall von China, Afrika oder Indien war Brasilien ohnehin bislang nicht beschieden. Auch polnische oder türkische Künstler haben es in Deutschland einfacher als Brasilianer. Ob Beatriz Milhazes oder Adriana Varejão, ob Tunga oder José Resende, Antonio Manuel oder Rosângela Rennó – die bedeutenden, prägenden Künstler erhielten alle noch nicht die Einzelausstellung in deutschen Museen oder Kunsthallen, die sie verdienen würden. Am stärksten präsent ist Ernesto Neto. Das liegt gewiss an der Unterstützung angesehener Sammler wie etwa Erika Hoffmann, aber auch an seinem einflussreichen Berliner Galeristen Max Hetzler. Dieser vertritt auch Beatriz Milhazes und Marepe, was ihn zu einem der wichtigsten Vermittler brasilianischer Kunst in Deutschland macht (Holzwarth 2007). Die Malerin Rosilene Ludovico, die seit Beginn ihres Studiums in Düsseldorf lebt, hat ohnehin ihre Laufbahn von Deutschland und nicht von Brasilien aus angetreten. Zu ihrem Erfolg trug die international agierende Galerie Zink in München und Berlin maßgeblich bei.

Wer je die lebendigen Szenen in São Paulo oder Rio, die umtriebigen Galerien oder die hervorragenden Museumssammlungen dort erlebt hat, fragt sich, warum nicht mehr davon in Deutschland zu sehen ist. Woran liegt das? Warum kam es nie zum Brasilien-Hype in einem Kunstmarkt, der doch sonst so gern Neuentdeckungen propagiert und ausbeutet? Unter anderem sicher deshalb, weil die Kunst, die in Brasilien entsteht, eines gewiss nicht tut: Exotismen bedienen. Es ist eine durch und durch westliche Moderne, fester Bestandteil des europäisch-nordamerikanischen Kulturkreises, zugleich aber auch etwas ganz Eigenes, das auf den ersten Blick nicht so leicht auszumachen ist. Es ist eine Kunst, der man mit Slogans und Labels nicht beikommt; eine Kunst, die sich erst aus ihrer eigenen Geschichte erklärt, aus der utopischen Zeit der 50er Jahre, den Architekturvisionen und dem Neubau Brasília, der tropischen Moderne Lúcio Costas, Oscar Niemeyers oder Lina Bo Bardi, den radikalen Körpererkundungen durch Lygia Clark oder Hélio Oiticica.

Wer nach Klischees mit Samba, Karneval oder Mulattinnen sucht, wird in der brasilianischen Kunst nicht fündig. Gerade die brasilianischen Künstler, die in Deutschland leben, treffen häufig auf solche falschen Erwartungen. Das berichten Carla Guagliardi und auch Alex Flemming, die beide seit über 15 Jahren in Berlin arbeiten. Seine Kunst sei nicht "brasilianisch", betont Flemming; sie handle von universellen Themen wie Sex, Tod und das Jenseits. Sich zwischen beiden Ländern aufzuteilen, ist nicht einfach. Es sei wichtig, dass man "vor Ort" ist, sagt Guagliardi, die zwischen Berlin und Rio pendelt, und bedauert, dass man in Deutschland zu wenig über brasilianische Kunst weiß. In der Kunstkritik ist sie kein Thema, auch nicht in den kunsthistorischen Lehrplänen der Universitäten. Außer den genannten Ausnahmen waren auch Kuratoren und Galeristen bislang kaum interessiert. Was könnte Abhilfe schaffen? Eine mögliche Strategie wäre eine Ausstellung, die das Zeitgenössische in einen größeren Kontext einbettet. Ein Vorbild hierfür wäre etwa die große New Yorker Guggenheim-Schau "Brazil. Body and Soul" von 2001 (Sullivan 2001). Ein paar – durchaus faszinierende – Klischees wie die Indiofedern oder der überquellende Kolonialbarock, wie Samba oder Bossa Nova dürften dabei ruhig erfüllt sein. In erster Linie müsste aber die brasilianische Moderne mit ihren Utopien und Visionen als Ganzes vor das deutsche Publikum treten. Für die zweite Jahreshälfte 2010 haben Luis Camillo Osorio und Robert Kudielka in der Berliner Akademie der Künste unter dem Titel "50 Jahre brasilianische Moderne: vom Neoconcretismo zur Gegenwartskunst" eine solche Ausstellung angekündigt. Oscar Niemeyer ist in Zeiten des Retro-Chic längst eine weltweite Stil-Ikone, Lygia Clark oder Hélio Oiticica sind es zumindest schon in Kunstkennerkreisen. Wer es schaffen sollte, die zeitgenössische Kunst in einer eindringlichen Inszenierung in diesen Kontext einzuordnen, der hätte für das Verständnis Brasiliens womöglich mehr getan als 100 kleine Ausstellungen.

Literaturverzeichnis

- Amaral, Aracy (1988): "Bildende Kunst in Brasilien. Vielfalt und Lebenskraft". In: *Kunst Köln*, 4, S. 47-50.
- Arruda, Tereza de (2000): "Die zeitgenössische brasilianische Kunst und ihre Resonanz im Ausland". In: Simone, Eliana de Sá Porto / Thorau, Henry (Hrsg.): *Kulturelle Identität im Zeitalter der Mobilität. Zum portugiesischsprachigen Theater der Gegenwart und zur Präsenz zeitgenössischer brasilianischer und portugiesischer Kunst in Deutschland*. Frankfurt am Main, S. 245-261.
- Art Brasil Berlin. Berliner Galerien zeigen brasilianische Kunst* [Ausstellungskatalog: Berlin 1990]. Berlin.

- Basualdo, Carlos (Hrsg.) (2001): *Hélio Oiticica: Quasi-Cinemas* [Ausstellungskatalog: Kölnischer Kunstverein, Köln 2002 u.a.]. Ostfildern-Ruit.
- (Hrsg.) (2005): *Tropicália. A Revolution in Brazilian Culture (1967-1972)* [Ausstellungskatalog: Museum of Contemporary Art, Chicago 2005/2006 u.a.]. São Paulo.
- Configura-Projekt (Hrsg.) (1993/1995): *Configura 2 – Dialog der Kulturen*. 4 Bde. [Ausstellungskataloge: Stadt Erfurt 1995]. Erfurt.
- Die Zeit (1994): “Zeitmosaik zur Frankfurter Buchmesse”. In: <<http://www.zeit.de/1994/42/Zeitmosaik-zur-Frankfurter-Buchmesse>> (30/04/2010).
- Fundação Armando Alvares Penteado (Hrsg.) (2004): *Modernismo brasileiro. Propostas e caminhos/Vorschläge und Wege* [Ausstellungskatalog: Brasilianische Botschaft, Berlin 2004]. Berlin u.a.
- Gerner, Cornelia / Vogel, Sabine (Hrsg.) (1998): *Der brasilianische Blick. Sammlung Gilberto Chateaubriand* [Ausstellungskatalog: Haus der Kulturen der Welt, Berlin 1998]. Berlin.
- Hermanns, Ute (2000): “Alex Flemming und Damien Hirst. Zur Rolle von Peripherie und Zentrum bei zeitgenössischen Künstlerkarrieren”. In: Simone, Eliana de Sá Porto / Thorau, Henry (Hrsg.): *Kulturelle Identität im Zeitalter der Mobilität. Zum portugiesischsprachigen Theater der Gegenwart und zur Präsenz zeitgenössischer brasilianischer und portugiesischer Kunst in Deutschland*. Frankfurt am Main, S. 277-294.
- Hermanns, Ute / Ruckhaberle, Dieter (Hrsg.) (1993): *Klima Global. Arte Amazonas* [Ausstellungskatalog: Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Museu de Arte, Brasília 1992; Staatliche Kunsthalle Berlin 1993]. Berlin.
- Holzwarth, Hans Werner (Hrsg.) (2007): *Marepe* [Katalog: Galerie Max Hetzler, Berlin; Galeria Luisa Strina, São Paulo]. Berlin.
- Hug, Alfons (Hrsg.) (1997): *Die anderen Modernen. Zeitgenössische Kunst aus Afrika, Asien und Lateinamerika* [Ausstellungskatalog: Haus der Kulturen der Welt, Berlin 1997]. Heidelberg.
- Hug, Alfons / Junge, Peter / König, Viola (Hrsg.) (2008): *Die Tropen. Ansichten von der Mitte der Weltkugel* [Ausstellungskatalog: Martin-Gropius-Bau, Berlin 2008/2009]. Bielefeld.
- Krajcberg, Frans, et al. (1993): *Frans Krajcberg*. Nürnberg.
- Magnaguagno, Guido (Hrsg.) (1992): *Brasilien. Entdeckung und Selbstentdeckung* [Ausstellungskatalog: Internationale Junifestwochen, Zürich 1992]. Bern.
- Nungesser, Michael (1999): “Brasilianische Kunst in Berlin”. In: *Kunstforum*, 146, S. 346-348.
- Preuss, Sebastian (2004): “Noch ein MoMA”. In: *Berliner Zeitung*, 14.4. <www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2004/0414/feuilleton/0016/index.html> (30/04/2010).

- Scheps, Marc (Hrsg.) (1993): *Lateinamerikanische Kunst im 20. Jahrhundert* [Ausstellungskatalog: Museum Ludwig und Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln 1993]. München.
- Schneider, Dietmar (1988): "Kunst-Abenteuer Brasilien. Ein Reisebuch". In: *Kunst Köln*, 4, S. 31-46.
- Simone, Eliana de (2007): "Überall und nirgends zu Hause – Wahlheimat Kunst. Über das Werk von Cristina Canale (Rio de Janeiro/Berlin) und Ana Luisa Ribeiro (Lisboa/Köln)". In: Thorau, Henry (Hrsg.): *Heimat in der Fremde/Pátria em terra alheia. 7. Deutsch-Portugiesische Arbeitsgespräche/Actas do VII encontro luso-alemão*. Berlin, S. 452-464.
- (Hrsg.) (1999): *Moto migratorio. Zeitgenössische Kunst aus Brasilien. Canale – Flemming – Pizarro* [Ausstellungskatalog: Scharpf-Galerie des Wilhelm-Hack-Museums, Ludwigshafen 1999]. Ludwigshafen.
- Sullivan, Edward J. (Hrsg.) (2001): *Brazil. Body & Soul* [Ausstellungskatalog: Guggenheim Museum, New York und Bilbao 2001/2002]. New York.
- Tunga (1997): "Interview". In: <http://www.universes-in-universe.de/doc/tunga/d_tunga1.htm> (30/04/2010).
- Weiermair, Peter (Hrsg.) (1994): *Mario Cravo Neto*. Kilchberg, Zürich.
- (Hrsg.): (2000): *Auf der Suche nach Identität / Em busca da identidade. Aktuelle Kunst aus Brasilien* [Ausstellungskatalog: Ursula-Blickle-Stiftung, Kraichtal 2000; Rupertinum, Salzburg 2000; Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna 2001]. Zürich.